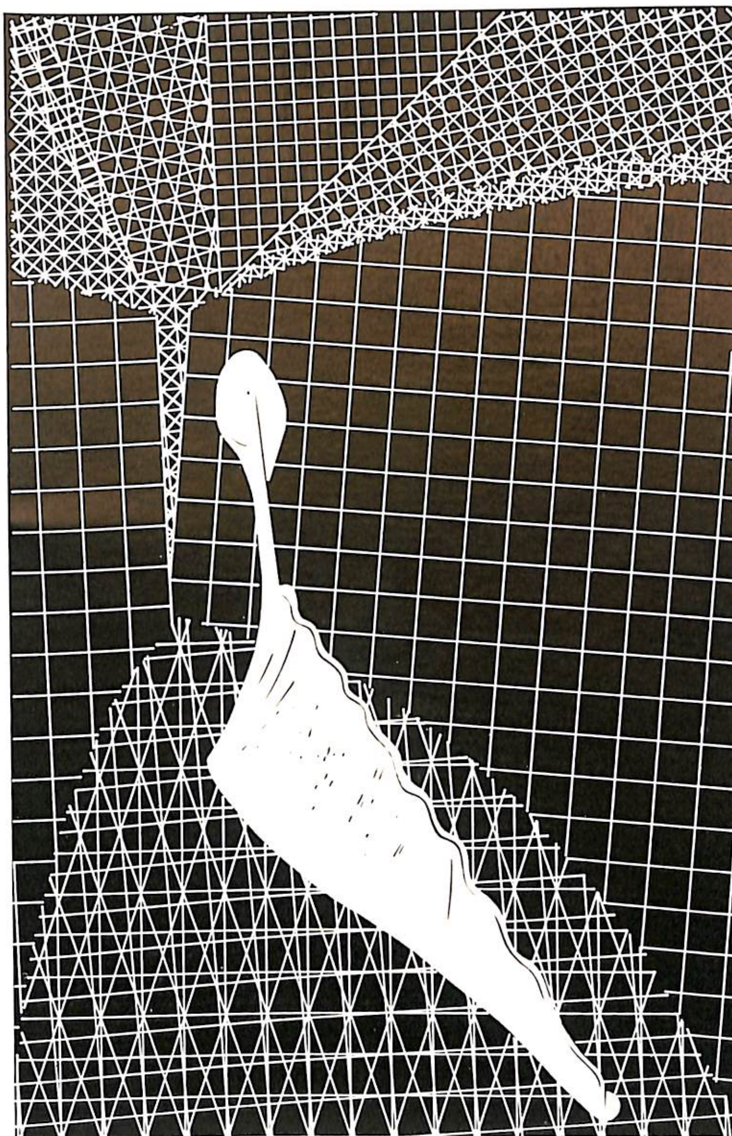


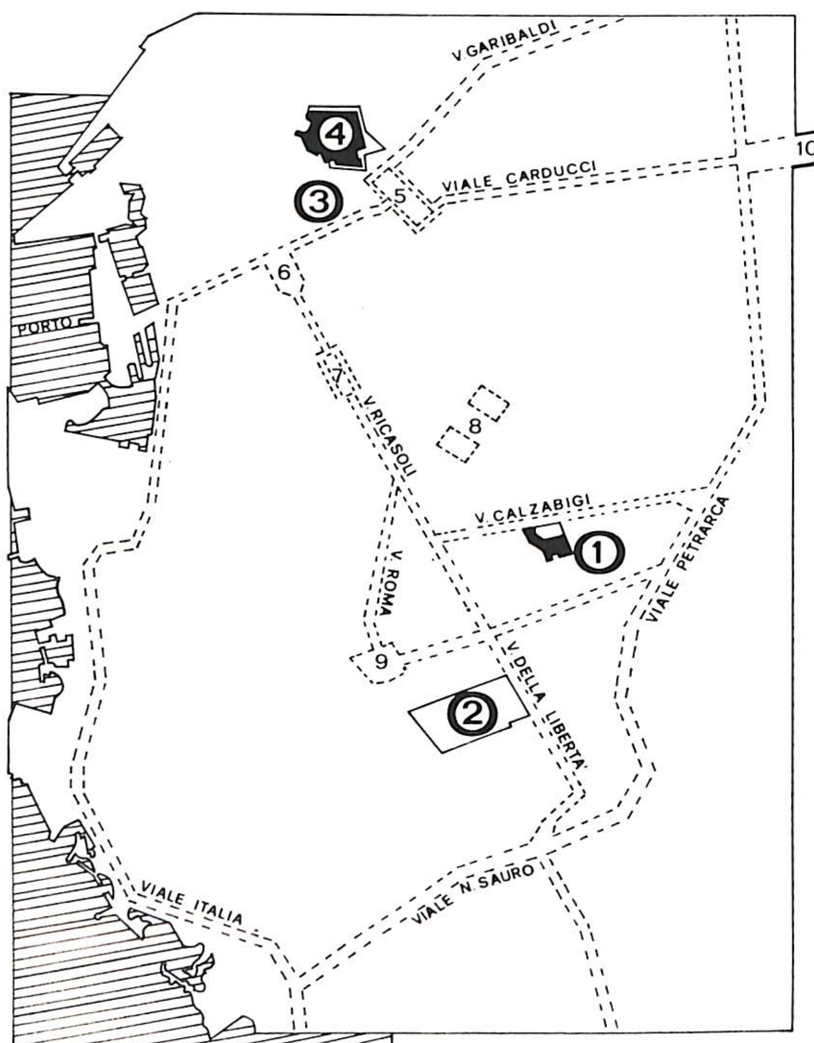
# in progress

Prima Biennale
19 dicembre 1974
9 marzo 1975

INFORMAZIONI E MATERIALI DEL MUSEO PROGRESSIVO D'ARTE CONTEMPORANEA CITTÀ DI LIVORNO

Le sedi delle manifestazioni della prima Biennale del Museo Progressivo, nella città di Livorno:

1. Villa Maria, Museo Progressivo d'arte contemporanea
2. Villa Fabbricotti, Museo G. Fattori
3. Casa della Cultura
4. Fortezza Nuova




5. *Piazza della Repubblica*
6. *Piazza Grande*
7. *Piazza Cavour*
8. *Piazza della Vittoria*
9. *Piazza Matteotti*
10. *Stazione FF.SS.*

## IN PROGRESS
### Una dichiarazione di principio

*« L'ARTE NON NASCE DI MASSA; DIVENTA DI MASSA COME RISULTATO DI UNA SOMMA DI SFORZI »*

*Majakovskij*

Realizzare una struttura pubblica, aperta e alternativa, per la diffusione dell'arte contemporanea, delineare uno spazio attivo e sperimentale per la ricerca, libero da remore, imposizioni e condizionamenti: verso queste due finalità è indirizzata l'attività del Museo Progressivo d'Arte contemporanea Città di Livorno. Promuovendo un articolato e vivo confronto tra operatori e pubblico, destinando la propria attività alla collezione di opere di artisti giovani e di documenti significativi dell'arte di questo secolo, alla tempestiva pubblicizzazione di particolari aree di ricerca nazionali e internazionali, alla diffusione e alla creazione di adeguati strumenti didattici nel campo dell'educazione artistica, la nuova istituzione intende proporsi con un preciso ruolo nella vita artistica nazionale e costituire, quale originale strumento culturale, un servizio e un patrimonio sociale della comunità.

Non può considerarsi casuale la realizzazione di un'iniziativa di questo tipo a Livorno. Qui la cultura della nuova Nazione italiana si è manifestata con una produzione figurativa di chiaro impegno sociale ma anche di radicale rinnovamento linguistico e di sicuro valore rispetto al contesto europeo (chi ha consuetudine con questa città sa quale diffusione popolare ha ancora l'opera di Fattori e dei Macchiaioli); qui cultura e politica, per una tradizione illuminata, libertaria e socialista, che il fascismo ha solo potuto mortificare, ma non interrompere, hanno vitali scambi e convergenze.
Dal 1945 Livorno è un punto di riferimento, un luogo di sperimentazione e di proposte per la nuova società italiana. Non sarebbe stato possibile realizzare il progetto di un centro culturale capace di elaborare proposte originali, di impegnare, in una dialettica costruttiva, il rapporto arte/comunità, se esso non fosse stato sorretto da una chiara intenzione e volontà politica da parte di una Amministrazione Comunale che dedica un interesse massimo ai problemi della scuola e della cultura.
In questo senso è risultato essenziale anche il recupero dello spazio di iniziativa e delle tempestive acquisizioni del Premio Modigliani (1955/'67). Si deve dire che tra le due iniziative, diverse come schema strutturale, esiste una indubbia continuità: il Museo Progressivo cerca di rendere permanente, dialetticamente articolata e continua, ragionata, quell'attività che molte volte con straordinaria efficacia il Premio Modigliani ha saputo svolgere.
Il Museo Progressivo basa la sua struttura sulla realizzazione di rassegne tematiche con periodicità biennale, e sulla conservazione di esemplari significativi di queste esposizioni; estende la propria attività a cicli di manifestazioni destinate soprattutto alla sperimentazione e alla didattica: si propone di ricondurre « al vivo » la ricerca degli artisti.
Ma concepito come una struttura dinamica, in espansione, e perciò **progressivo**, il nuovo museo intende configurarsi non come un luogo chiuso, una istituzione separata, ma come un centro di iniziative, un campo aperto alla vita culturale della città.
La dislocazione e il coinvolgimento di altre sedi per le manifestazioni promosse dal museo nell'ambito di questa prima Biennale vuole, perciò, essere indicativo.

Ci sia consentito dedicare la prima edizione della Biennale di Livorno al ricordo di Aldo Passoni, scomparso quando questo progetto, delineato ed elaborato da oltre due anni, stava per essere definito e portato a compimento. Il lavoro che egli aveva iniziato con il Museo sperimentale di Torino, le iniziative e gli avanzamenti verso i quali cercava di orientare la Galleria Civica di Arte Moderna di Torino, dovevano avere qui una riflessione plastica e creativa, autenticamente **progressiva**.

Agli artisti, giovani e meno giovani, che hanno reso possibile la costruzione del primo Museo italiano dedicato alla ricerca, un « museo di ricerca », non solo accettando un compenso eguale per tutti che andava considerato simbolico e politico, ma fornendo una collaborazione assidua e partecipe, va il riconoscimento di chi ha creduto di dover impegnare ogni attenzione e sforzo all'avvio di un modello che, dichiaratamente in formazione, dovrebbe poter raggiungere un ruolo e una funzione positivi per l'arte e la nuova società in Italia.

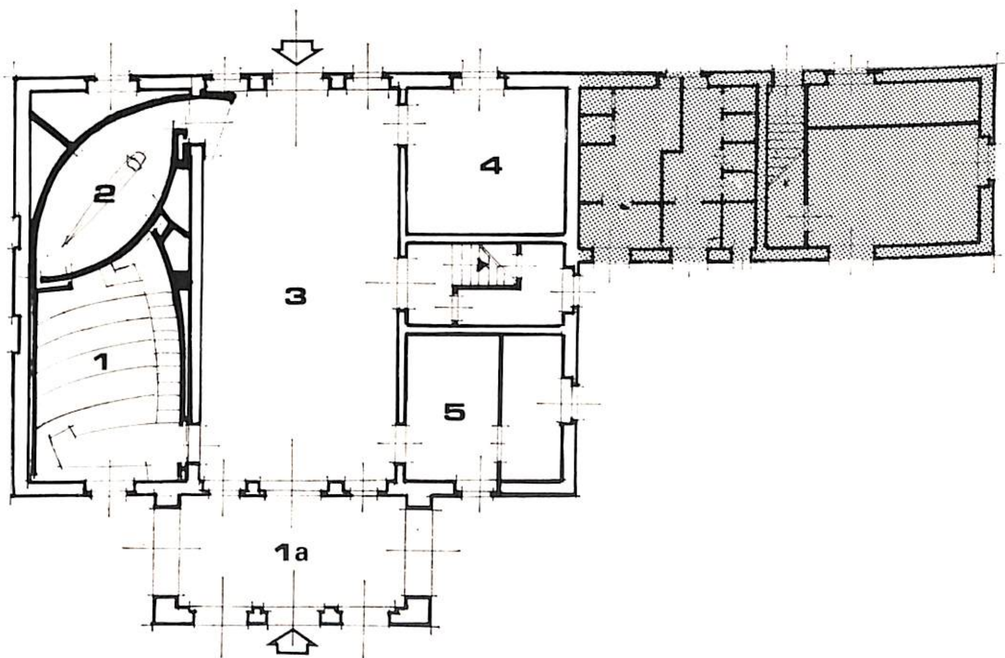
Vittorio Fagone / Lara-Vinca Masini

**La Biennale di Livorno**
## INDICAZIONI PER UN ITINERARIO DI LETTURA

*(Queste note intendono fornire al visitatore alcune indicazioni di massima per poter orientare un proprio libero e critico percorso. Per una più ampia e articolata illustrazione delle tendenze presentate dalle opere dei singoli artisti e delle singole manifestazioni si rimanda alle specifiche monografie pubblicate sotto l'indicazione « IN PROGRESS » / Informazioni e materiali del Museo Progressivo d'arte contemporanea Città di Livorno, delle quali un elenco completo è fornito in fondo al fascicolo).*

Dato per scontato che il problema museografico attuale si imposta su premesse che ne rinnovano alla base i significati a partire dai supporti-contenitori architettonici, che dovrebbero rispondere a requisiti di agibilità e di flessibilità del tutto diversi da quelli tradizionali, e che inoltre dovrebbero nascere e svilupparsi in rapporto allo svolgimento di istituzioni, appunto, non tradizionali, il Museo Progressivo d'arte contemporanea Città di Livorno ha dovuto, forzatamente, almeno ai suoi inizi, soggiacere a condizionamenti ambientali non indifferenti.
Villa Maria è un edificio ottocentesco che poco si sarebbe prestato alle necessità e alle articolazioni vitali di un museo progressivo.
Oltre a questo, che rappresenta la difficoltà di base, si sono aggiunti quei problemi finanziari e amministrativi che gravano, oggi, su tutti gli Enti pubblici e che hanno ritardato lo svolgimento dei lavori di ristrutturazione architettonica fino a bloccarne, al momento, la soluzione finale.
E' stato possibile realizzare una sistemazione generale provvisoria e dare, a livello campionale, alcuni esempi di soluzione definitiva nell'auditorium (1), e nell'ambiente-contenitore di Pascali (2).

## PIANO TERRA




### Portico esterno (1 a)

Ne è prevista la chiusura a vetri; vi è collocata l'opera « The estate of John Kennedy », del 1963/'64, una tra le sintesi espressive dei contenuti ideologico esistenziali di ARNALDO POMODORO, che, nell'impianto volumetrico, a scala proiettivamente dilatata, mantiene intatta la vulnerabi-

Ci sia consentito dedicare la prima edizione della Biennale di Livorno al ricordo di Aldo Passoni, scomparso quando questo progetto, delineato ed elaborato da oltre due anni, stava per essere definito e portato a compimento. Il lavoro che egli aveva iniziato con il Museo sperimentale di Torino, le iniziative e gli avanzamenti verso i quali cercava di orientare la Galleria Civica di Arte Moderna di Torino, dovevano avere qui una riflessione plastica e creativa, autenticamente **progressiva**.

Agli artisti, giovani e meno giovani, che hanno reso possibile la costruzione del primo Museo italiano dedicato alla ricerca, un « museo di ricerca », non solo accettando un compenso eguale per tutti che andava considerato simbolico e politico, ma fornendo una collaborazione assidua e partecipe, va il riconoscimento di chi ha creduto di dover impegnare ogni attenzione e sforzo all'avvio di un modello che, dichiaratamente in formazione, dovrebbe poter raggiungere un ruolo e una funzione positivi per l'arte e la nuova società in Italia.

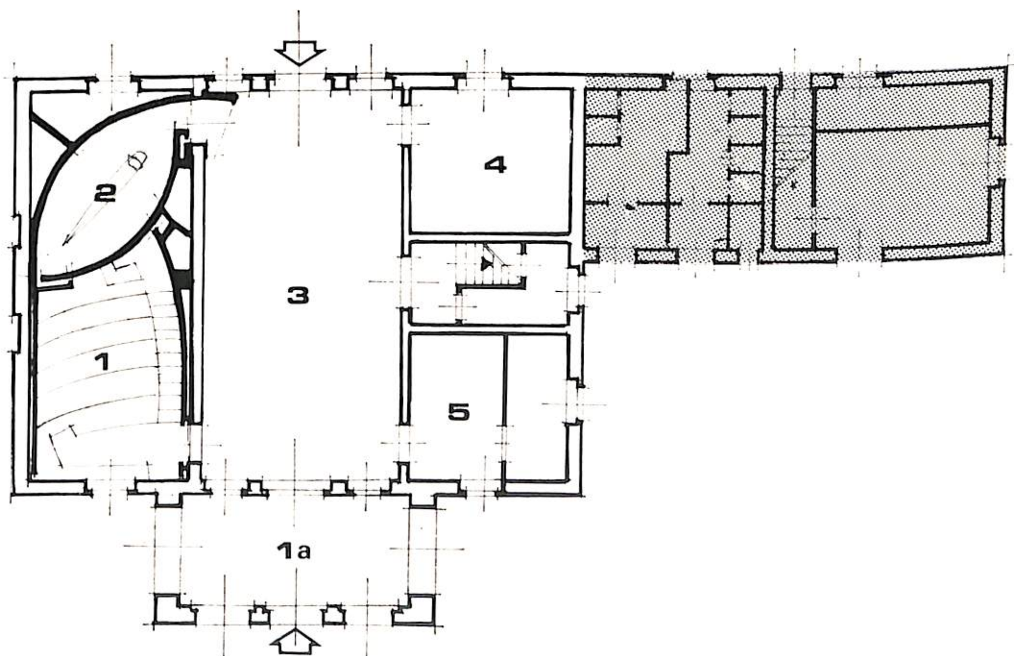
Vittorio Fagone / Lara-Vinca Masini

## La Biennale di Livorno
## INDICAZIONI PER UN ITINERARIO DI LETTURA

*(Queste note intendono fornire al visitatore alcune indicazioni di massima per poter orientare un proprio libero e critico percorso. Per una più ampia e articolata illustrazione delle tendenze presentate dalle opere dei singoli artisti e delle singole manifestazioni si rimanda alle specifiche monografie pubblicate sotto l'indicazione « IN PROGRESS » / Informazioni e materiali del Museo Progressivo d'arte contemporanea Città di Livorno, delle quali un elenco completo è fornito in fondo al fascicolo).*

Dato per scontato che il problema museografico attuale si imposta su premesse che ne rinnovano alla base i significati a partire dai supporti-contenitori architettonici, che dovrebbero rispondere a requisiti di agibilità e di flessibilità del tutto diversi da quelli tradizionali, e che inoltre dovrebbero nascere e svilupparsi in rapporto allo svolgimento di istituzioni, appunto, non tradizionali, il Museo Progressivo d'arte contemporanea Città di Livorno ha dovuto, forzatamente, almeno ai suoi inizi, soggiacere a condizionamenti ambientali non indifferenti.
Villa Maria è un edificio ottocentesco che poco si sarebbe prestato alle necessità e alle articolazioni vitali di un museo progressivo.
Oltre a questo, che rappresenta la difficoltà di base, si sono aggiunti quei problemi finanziari e amministrativi che gravano, oggi, su tutti gli Enti pubblici e che hanno ritardato lo svolgimento dei lavori di ristrutturazione architettonica fino a bloccarne, al momento, la soluzione finale.
E' stato possibile realizzare una sistemazione generale provvisoria e dare, a livello campionale, alcuni esempi di soluzione definitiva nell'auditorium (1), e nell'ambiente-contenitore di Pascali (2).

## PIANO TERRA




### Portico esterno (1 a)

Ne è prevista la chiusura a vetri; vi è collocata l'opera « The estate of John Kennedy », del 1963/'64, una tra le sintesi espressive dei contenuti ideologico esistenziali di ARNALDO POMODORO, che, nell'impianto volumetrico, a scala proiettivamente dilatata, mantiene intatta la vulnerabi-

lità sensibile espressa nel segno incisivo e lacerante, che è anche il segno-gesto, il segno-scrittura della storia dell'uomo, proiettata nel tempo.

**Auditorium (1)**

Uno spazio destinato al settore cinema del museo, agli incontri e all'attività didattica, che svolge un tema di spazio fruibile nella modulazione scalare degli elemeni essenziali di arredo incorporati nella muratura.

**Ambiente n. 2**

L'ambiente contenitore, ancora non del tutto rifinito, del « Grande rettile » di PINO PASCALI, del 1967, si pone a simbolo ideografico del museo stesso; questo ambiente scrigno si modella sull'immagine dell'opera, divenendone una sorta di controforma rovescia e di proposta di lettura dell'opera stessa in un percorso suggerito verso destra, dall'ala emergente sull'atrio; questa soluzione viene considerata emblematica, in quanto, da una parte presenta un'opera tra le più significative dell'arte contemporanea che Livorno ha saputo identificare con lucida tempestività attraverso il Premio Modigliani del 1967.
Per questi due lavori Renzo Barbieri ha lavorato in stretta collaborazione con gli ordinatori della manifestazione, calandosi con intuizione e con partecipazione nel carattere del discorso che si intendeva portare avanti, ed è riuscito ad interpretarlo simbolicamente, fornendo, inoltre, quel contributo che ci sembra il più proprio da chiedere ad un architetto: l'ordinamento di uno spazio ambientale previsto per la fruizione di un'opera d'arte e la creazione di ambienti particolarmente funzionali per le diverse esigenze di un centro culturale come luogo di incontro, di dibattito, di studio.

**Atrio (3)**

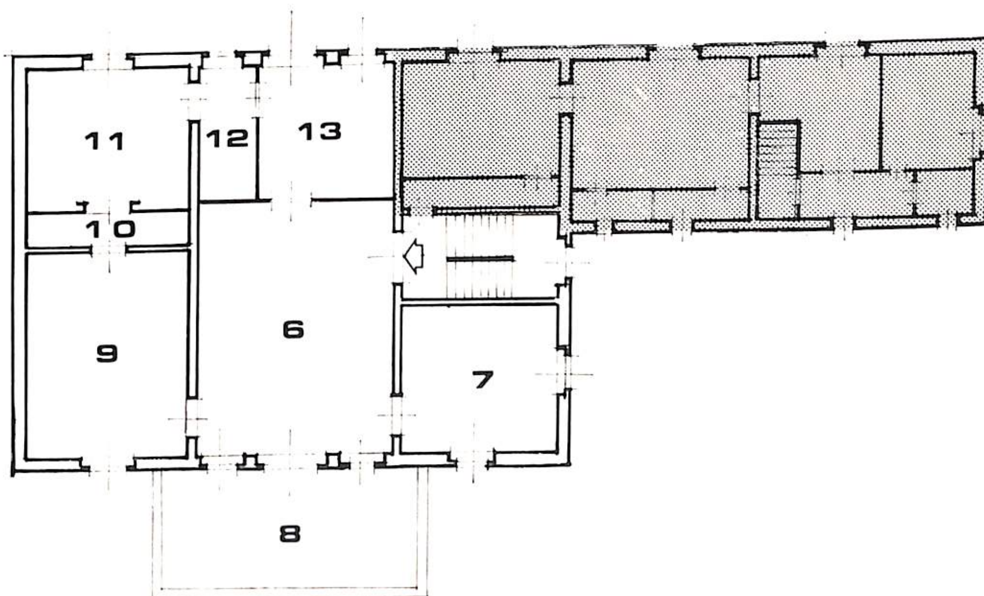
Nell'ambiente liberato dalle sovrastrutture aggiunte e riportato alla situazione di invaso totale originaria, si dispongono alcune opere la cui lettura necessita di spazi particolari, o opere di singolare significato per il museo, come, ad esempio, « Hiroshima » di TANCREDI, del 1963; l'artista, scomparso nel 1964, fu uno tra i protagonisti dell'Informale in Italia; e l'acquisizione dell'opera è un altro felice risultato del Premio Modigliani del 1963. Pure nell'atrio trova posto il plastico « Berlino 1933 », del 1963, di EMILIO VEDOVA, uno dei precursori della pittura di gesto; in questo lavoro lo scatto gestuale dell'artista esplode impetuoso nello spazio come nei suoi famosi « Plurimi » a tre dimensioni; in mostra, sempre di VEDOVA, anche quattro incisioni su metallo della serie dei suoi corsi sperimentali all'Accademia di Salisburgo; e, di MARIO SCHIFANO, il dipinto « Spazio », del 1965 (vedi al primo piano, sala n. 6). « Impossibilità pittorica », di MINO TRAFELI, del 1974, rappresenta un altro momento dell'odierno dibattito culturale, riportando una carica espressiva di tipo gestuale, nella sprezzante casualità oggettuale di una materia povera e quasi di scarto; « Senza titolo », di PIERPAOLO CALZOLARI, del 1968, è uno dei lavori significativi di questo artista che, da un'operazione di ascendenza pop, è passato ad un comportamentismo concettualizzato, in una sorta di dinamica dell'immaginario, implicando momenti di ' arte povera ', di ' funk art ', di ' body art '. Sul fondo dell'atrio, contro la porta posteriore, che dovrà essere sostituita, come quella anteriore, da cubi con bussole di cristallo, trova posto la grande « Cloaca massima », del 1960, di GIUSEPPE UNCINI, una delle strutture in cui la sua astratta monumentalità gioca sull'ambiguità artificiosa, sulla mancanza di funzionalità dell'oggetto stesso, accentuata dall'equivoco delle false ombre. Nell'invaso verso la scala per il primo piano il « Fleximofono » di PIERO FOGLIATI, un complesso meccanico-sonoro, caratteristico della sua attività di ricerca scientifica applicata all'estetica.

**Sala n. 4**

Raccoglie, oltre a un'opera cinetica di FOGLIATI, le sculture in metallo di CARMELO CAPPELLO, PIETRO CONSAGRA, ANGELO COLANGELO, CARLO LORENZETTI, ATTILIO PIERELLI, ARNALDO POMODORO. Si tratta di scultori di diverse generazioni, impegnati in varie aree di ricerca e alla costituzione di una immagine plastica impostata secondo valori visuali, di filtraggio spazio-luce; si consideri la sottile sfogliatura dell'opera di CONSAGRA, quasi ridotta alla bidimensionalità, la sigla grafica di CAPPELLO, i suoi svolgimenti lineari, sempre sottesi ad una condizione della luce; si pensi a come la forma sferica di POMODORO si spacchi, quasi esplodendo nella lacerazione continua della materia, ponendo in enfasi l'incidenza del segno sulla superficie; così le graffianti immagini-simbolo, metafore della sopraffazione del potere tecnologico e della crudeltà della civiltà attuale, di COLANGELO, si danno anche come organismo e denunciano una forte tensione strutturale; LORENZETTI propone giochi di simmetria e gli sviluppi di una forma generativa rigorosa luce-colore; l'esaltazione speculare, i ribaltamenti, le riflessioni deformate, a cui contribuisce l'impiego particolare dell'acciaio, caratterizzano il lavoro di PIERELLI; propongono tutte, queste opere, un'analisi del corpo plastico non secondo i canoni della scultura tradizionale europea della prima metà del nostro secolo, ma lo svolgimento di una nuova virtualità ottica, sviluppando le ipotesi costruttive di Pevsner e Gabo.

**Direzione, segreteria, archivio (5)**

## PIANO PRIMO




**Sale n. 6 e n. 9** - Figurazione narrativa e critica, I e II

Nell'analisi critica che oggi viene portata verso l'arte degli anni Sessanta, al confronto delle ricerche della nuova immagine proposta dalla cultura artistica americana pop, in Europa si sono sviluppate forme di figurazione che, assumendo alcuni elementi del nuovo sistema iconografico ne hanno ricavato i moduli per una ricerca originale di cui è possibile indicare almeno tre direzioni: 1) la critica verso i modelli tradizionali descrittivi, del realismo; 2) la critica al sistema della pittura come luogo di enfasi

e di evasione soggettiva; 3) l'uso della ricerca artistica come elemento di una rivolta non solo nel linguaggio ma anche al contesto socio-politico. In questo senso si può vedere più diretta l'incidenza dell'iconologia pop nell'opera di MARIO SCHIFANO, il quale però oppone nella stessa immagine una serie di riferimenti derivati dalla tradizione dell'avanguardia europea, come, ad esempio, del dinamismo futurista. VALERIO ADAMI tiene ad uno spazio narrativo dove una memoria frammentata viene ricomposta dentro immagini lucide, mentali, antinaturalistiche; la grande tela « L'Università di Lipsia ai tempi di Nietzsche », del 1972, rappresenta uno degli elementi paradigmatici del tipo di figurazione fredda, graffiante, ironica, criticamente antirealistica, che è uno degli aspetti che abbiamo evidenziato nella raccolta. EMILIO TADINI opera sulla storia delle avanguardie europee ricavandone simboli e dinamiche e un modo ' obliquo ' e critico di leggere l'immagine. CONCETTO POZZATI legge le stesse immagini dell'avanguardia in chiave ironica ricomponendone però l'impatto critico in un rapporto arte-vita ed estraendone l'insopprimibile qualità formale; EDUARDO ARROYO, partendo da documenti di estrazione assai varia (dai marchi alle indicazioni letterarie alle immagini del mass-media e della cronaca sociale e politica), recupera uno spazio narrativo diverso, violentemente attivato nel senso di una critica politica e di un'autocritica del fare artistico. L'impegno politico si fa più dichiaratamente esplicito nelle opere di GIAN GIACOMO SPADARI, PAOLO BARATELLA, FERNANDO DE FILIPPI. Essi operano partendo dall'immagine fotografica, ma, recuperando una immagine già immobile ne esaltano il valore di messaggio. In questo senso vale anche la particolare, raffinata tecnica con la quale viene trattata la ' matrice ' fotografica. E' evidente in DE FILIPPI un tipo di pittura che gioca con la taglienza ortocromatica della fotografia, in BARATELLA il mixage di diverse immagini violente che coprono gesti banali verso una significazione di forte intensità. In SPADARI invece la rivisitazione dei luoghi dell'avanguardia storica sovietica fornisce elementi per l'analisi di una iconologia rivoluzionaria per la proposta di chiari messaggi ideologici. Ad una figurazione che esalta i momenti di frammentazione e di dispersione e nello stesso tempo di emergenza dell'immagine (da qui una certa aura surreale baroccheggiante, e un certo legame con una imagerie cartoonistica americana), è legata l'opera di LUCIANO DE VITA, per il quale va sottolineata l'importanza e la congenialità che, proprio per questi caratteri, in questo tipo di ricerca ha il mezzo dell'incisione. Partendo dal medium fotografico TITINA MASELLI analizza la condizione urbana della città tecnologica, cerca di scoprirne i punti precari di angoscia e di evidenza, mobilizzando sempre, nell'immagine, una tensione che gioca su scritture e dinamismo.

**Sala n. 7** - Lo spazio mentale

In questa sala si dispone, su tre pareti, il grande lavoro di LUCIANO FABRO, « Ogni ordine è contemporaneo di ogni altro ordine: quattro modi di esaminare la facciata del ss. Redentore a Venezia », del 1972/'73, con la quale egli porta avanti il suo particolare discorso di ' appropriazione ' delle ' cose ', con la consueta disponibilità alla più varia libertà di esperienze, di cui peraltro resta fissa l'intenzionalità di base — quella cioè di volere, apparentemente, come lui dice « portare il fruitore a leggere l'esperienza, le cose », che è, in realtà, quella, invece, di metterlo sempre di fronte all'infinita ambiguità di tutti i processi di relazione tra le cose stesse e con le cose, ritrovando nella indicazione e restituzione di immagini distorte, spaesate, la necessità mentale dell'enunciato del ' paradosso ' —. In questa opera, in particolare, la sostituzione ideale di parti di strutture architettoniche e di opere di scultura, propone un discorso con la ' storia

dell'arte' scomponendone i termini temporali e stilistici, dandone una lettura sincronica del tutto artificiale.
Nell'altra parete due « Progetti per un Amleto politico » di VINCENZO AGNETTI ,del 1973. Questo operatore linguistico-concettuale propone, nel presente lavoro, l'azzeramento del testo (« far testo significa svilire l'oggetto per mettere a fuoco il concetto ») e la sua sostituzione coi numeri che « diventano un semplice supporto d'intonazione ». In questo modo, rovesciando e sconvolgendo l'impianto concettuale egli propone il recupero dell'opera nel suo impatto opera-spettatore, declassando così, intenzionalmente, « l'illusionismo ». Infine GIULIO PAOLINI, il cui lavoro si svolge nell'ambito della decifrazione del linguaggio dell'arte per liberarlo, dall'automatismo e dalla meccanicità sovrastrutturali impostigli dai procedimenti comunicativi; questo suo rimettere continuamente in questione il linguaggio dell'arte nei suoi enunciati lo porta ad estendere a tutti i livelli le sue dimostrazioni ' mentali ', in una disamina articolata e in una libertà creativa di straordinaria incisività.
L'opera destinata da PAOLINI al museo di Livorno è momentaneamente indisponibile, essendo stata consegnata ad Aldo Passoni, pochi giorni prima della sua scomparsa. (Provvisoriamente è stata qui inserita l'opera di PIERO MANZONI, destinata alla sala n. 15).

**Sala n. 8**

Lo spazio del terrazzo è stato destinato alla grande struttura geometrica di FRANCO CANNILLA, intesa come filtro dinamico, razionale, dello spazio, in cui si immette con lucida perentorietà; anche le opere di NINO CASSANI, in pietra, suggerenti una proposta di lettura dinamica dell'opera plastica col mezzo tradizionale della scultura, trovano collocazione all'aperto, in questo stesso terrazzo.

**Ambiente n. 10**

Questo spazio è stato destinato alla realizzazione di un lavoro di GIANNI COLOMBO, uno dei protagonisti delle ricerche ottico-percettive che ha portato il suo discorso verso una più dinamica aderenza con la realtà dei problemi attuali, in una rigorosa strutturalità di uno sperimentalismo operante nel rapporto con l'ambiente.
Per una lunga indisposizione dell'artista, il progetto che Colombo ha elaborato appositamente per questa mostra non è ancora stato realizzato.

**Sala n. 11** - Ricerche ottico-percettive

In questa sede si dispongono le opere che svolgono il tema della percettività ottica e della virtualità cinetica. Questa ricerca, che ha rappresentato uno dei poli più avanzati del momento artistico a cavallo degli anni Sessanta, si è andata accrescendo di componenti dialettiche nella strutturalità dell'immagine, che la pongono a diretto confronto coi temi di una realtà tecnologica convulsa e sempre più accelerata, come in FRANCO GRIGNANI, o ne esaltano la strutturalità generativa e progettuale come in GETULIO ALVIANI e in ENZO MARI, che ne sposta, attualmente, le ipotesi, sempre più verso dimostrazioni ideologico-politiche. ALBERTO BIASI ripropone le interferenze ottiche a dilatazione spazio-temporale, mentre COSIMO CARLUCCI, scultore le cui opere plastiche si pongono in dialettica con la luce-ambiente in una dinamica ritmica allusiva di dinamismi urbani, sperimenta, qui ,le valenze scalari della luce in queste sue stratigrafie sottili, a scansioni progressive; HANS GLATTFELDER propone le sue opere a interferenza scalare, cromo-dinamica; mentre GIULIA NAPOLEONE gioca le sue immagini raggiate con la trasparenza del materiale e con le sue possibilità di filtraggio ottico.

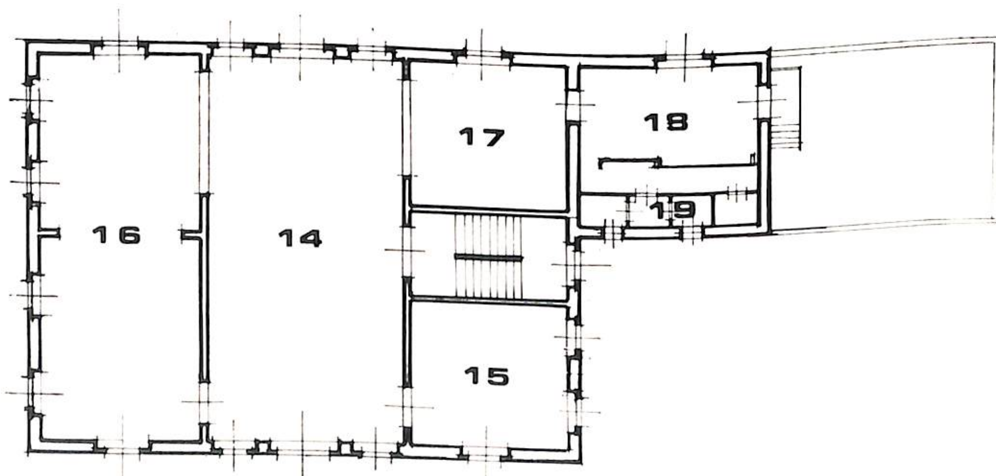
**Spazio n. 12**

MAURIZIO NANNUCCI dispone in questo spazio dimensionato le sue opere segnico-linguistiche: « Corner », del 1970, in tubo di neon, a scandire tautologicamente un angolo dell'ambiente, e « Red line », pure del 1970, come progettazione iniziale, ma qui ricostruita a misura. Si tratta di un tipo di connotazione che gioca sull'ambiguità semantico-percettiva.

**Sala n. 13** - Processi di immagine

In questo ambiente si è raccolto il lavoro di alcuni artisti che appaiono impegnati da parecchi anni in una ricerca che punta, più che alla risoluzione di una nuova immagine, all'analisi dei processi costitutivi di questa coinvolgendo tanto i modelli di riferimento iconico e di ordinamento concettuale (si veda GIANFRANCO BARUCHELLO), quanto un'analisi dell'ambiente come depositario e stimolatore di segni, di presenze significanti e mobili (ROBERTO BARNI). E' riportabile anche a questa dimensione la ricerca di una fenomenicità diversa che pone le sue certezze nel muovere un gioco circolare di continue negazioni e affermazioni dell'immagine di ironiche conferme, come nel caso di UGO NESPOLO, il quale in questa operazione coinvolge tipicamente il fare e l'immaginare: la tendenza ad analizzare questa processualità è rivolta, in BEPPE DE VALLE, verso l'immagine fotografica. Va notato che qui gli spostamenti, le significazioni diverse, sono ottenuti operando con un calcolo mentale rigoroso e denunciando tutti i percorsi di questo slittamento di immagini. Si può dire di tutte queste opere che esse propongono, più che l'immagine vista, quella immaginata, cioè un campo dove l'intervento dell'osservatore non può mai essere passivo, in quanto richiedono allo stesso tempo un coinvolgimento conoscitivo e fantastico. Le immagini della realtà vengono ordinate da FRANCO VACCARI in una sequenzialità diversa. E qui si può vedere come l'analisi viene dilatata nel tempo, proponendo la virtualità degli accadimenti e un singolare tempo narrativo. Si vedano anche le opere di VACCARI esposte nella mostra internazionale di Narrative Art. Un'operazione singolare compie PIERO GALLINA che, partendo da modelli fotografici sviluppa delle sagome che estraggono dall'immagine gli aspetti più sensibili, dando risalto al gesto, alla quotidianità degli abbandoni. In questa operazione GALLINA ha sperimentato per lunghi anni una dimensione diversa del processo di immagine, l'ambiguità di una fisicità illusoria.

## PIANO SECONDO



**Sala n. 14** - Immagini e struttura

Si sono raccolte in questa sala ricerche diverse, tutte però orientate verso la ricostituzione di una immagine dotata di chiara percettività, di coesione e vitalità, che storicamente debbono considerarsi, per un lato, l'uscita positiva dall'area dell'Informale, alla quale pure si rifanno per una origine dialettica (EMILIO SCANAVINO, e, per certi aspetti, sia pure col filtro di ascendenze diverse PIERO DORAZIO e ACHILLE PERILLI), dall'altra la prosecuzione e lo sviluppo di quelle ricerche, (è il caso di GIOVANNI KOROMPAY, VINICIO BERTI, GUALTIERO NATIVI) nell'aria astratta, particolarmente rilevanti in Italia negli anni trenta.
Si vedano in proposito le opere di VERONESI, SOLDATI, REGGIANI, RADICE, nella sala n. 15. Si ha, infine, la declinazione in senso plastico delle ricerche ottico-percettive dello stesso periodo o di quello immediatamente precedente: MARIO NIGRO, ma anche ENRICO CASTELLANI e PAOLO SCHEGGI sulla scia di FONTANA (sala n. 15), e tra i più giovani, in questa linea, SANDRO DE ALEXANDRIS, MARIO SURBONE. Essenziale, comunque, è il rilievo che viene dato all'autonomia e alla presenza dell'immagine e all'identificazione delle sue leggi strutturali, ai meccanismi della evidenza, non solo percettiva, spesso letta dentro uno spazio di riferimento rigorosamente stabilito ma non privato di più ampie cariche di emotività e sensibilità.
Ancora relativamente riportabili a questo settore, in quanto determinante vi è un'analisi del segno e dei suoi sviluppi e accrescimenti, l'opera di MARIO NANNI, che risuscita una topografia mentale ma anche una minuziosa descrizione dei luoghi in cui si manifesta, quella di ARIO (dislocata nella sala 18, svolta sul mito dialettico del labirinto come luogo mentale, sviluppato nell'ambito di un campo pittorico), e, con accenti diversi, quella di BRUNO CARACENI, che sviluppa una struttura evasiva nello spazio e quella di ELIO MARCHEGIANI, che, con l'elusività di mezzi impropri, mette in crisi, ironicamente, la concezione pittorica. In posizione eccentrica risulta qui l'opera di SANDRO MARTINI, che porta avanti, nell'ambito della ricerca analitica sulla pittura, la riflessione sui mezzi della pittura stessa, impegnando anche un certo vitalismo che lo lega alle esperienze di ' funk art '.

**Sala n. 16** - La pittura verso la pittura

Una linea della ricerca emersa in questi ultimi anni si è impegnata all'analisi dei mezzi strutturali, elementari, della pittura, a riscoprirne il campo disciplinare attraverso una riflessione analitica. Si tratta di uno spazio che si presta ad equivoci, a fraintendimenti, qualora se ne legga l'operatività in termini di restaurazione dell'istituzione pittorica e quindi limitante rispetto all'ampiezza e all'apertura della ricerca, che non può oggi tornare a confinarsi in una specificità tecnica. Questa riflessione può risultare invece positiva quando stabilisce i modelli e i percorsi della pratica pittorica ritrovandone la disciplinarietà come campo di tensioni dialettiche. Da qui le nuove analisi sui materiali, sul supporto e la superficie, sul colore, sul campo, sul ' quadro ' e sulle possibilità di una pittura senza quadro. Si vedano anche, a questo proposito, alcune esemplificazioni ed estensioni nella sezione contigua (sala n. 17).
La ricerca nel colore come continuum, vibrazione e promanazione di un paesaggio mentale è caratteristica del lavoro di ROBERTO BATTAGLIA; questa ricerca nel colore sollecitato in una virtualità luminosa e come emergente dal bianco, in una dialettica di modulazione segno-luce, si ritrova in RICCARDO GUARNERI. In CLAUDIO OLIVIERI, invece, il colore viene sollecitato verso una emanazione violenta e diretta acquistando una sua densità e un suo spessore: con una sua particolare fisionomia

VALENTINO VAGO oppone gli svolgimenti di grandi spazi rarefatti e minute, libere scritture, recuperando anche l'eccentrica forza del segno. Partendo da un astratto gioco di atmosfere, da anni GIUSEPPE STRAZZA indaga sulle rarefazioni del colore e su alcuni possibili ordinamenti, senza mai rinunciare alle suggestioni di un'immagine risultante viva nella sua continuità piuttosto che chiusa dentro un contorno o in una aneddotica, seppure emotiva. CLAUDIO VERNA, con rigore, cerca di stabilire i campi essenziali di una strutturazione del quadro, bilanciando ritmo e contorno, possibili ribaltamenti dell'immagine; operando sul bianco, nell'apparente assenza di ogni colore, GIANCARLO ZAPPETTINI cerca di muovere, non solo un gioco strutturale, ma anche una identificazione di campo per l'emergenza di un nuovo possibile spazio della pittura. Si tratta di un'operazione condotta, anche in questo caso, con un impegno minimo di mezzi per poter cogliere le salienze strutturali. All'indagine dei rapporti tra struttura, continuità e discontinuità di superficie e di cromia, è da anni rivolta la ricerca di RODOLFO ARICO'.

**Sala n. 15** - Documenti dell'Arte Italiana del XX secolo

Nella sala n. 15 si sono raccolti quelli che abbiamo voluto identificare come precedenti, per così dire storici, della situazione attuale. Nessuna ricerca può considerarsi avulsa da certe premesse. I nomi di ATANASIO SOLDATI, MAURO REGGIANI, MARIO RADICE, LUIGI VERONESI stanno alla base di tutto il tipo di ricerca strutturale dell'immagine che trova esemplificazioni nella sala n. 14; mentre per le ricerche ottico-cinetiche, per quelle di nuova riflessione sul mezzo della pittura, per quelle concettuali e anche per certe premesse a quelle che abbiamo voluto indicare sotto la denominazione di « I Paradossi dello Specifico » (sala n. 17), si rendono essenziali i nomi di LUCIO FONTANA, ALBERTO BURRI, OSVALDO LICINI, FAUSTO MELOTTI, PIERO MANZONI. Non abbiamo potuto realizzare la presenza dell'opera di FRANCESCO LO SAVIO.

**Sala n. 17** - I Paradossi dello Specifico

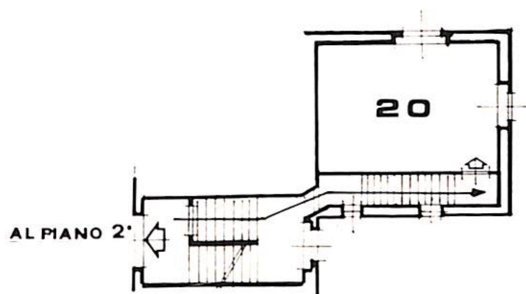
GIORGIO GRIFFA, MARCO GASTINI, AURO LECCI, FABIO MAURI, CLAUDIO PARMIGGIANI sono nomi di artisti che operano in settori di ricerca abbastanza separati l'uno dall'altro. Li unisce un processo di identificazione per paradosso, che trova in GASTINI una soluzione lirica nell'evanescenza della relazione tra supporto ed emergenza, su questo, del segno, come punto di impatto della genesi primaria del prodursi del fatto estetico; in GRIFFA, una sorta di sublimazione astratta del ' fare pittura ', scaricando il supporto di ogni significato di codificazione. In AURO LECCI si assiste, invece, ad una « ricerca di elaborazione teorica nell'ambito della pratica artistica », attraverso l'individuazione di determinazioni elementari proposte per una lettura allo stesso tempo sincronica e diacronica. FABIO MAURI, il cui interesse attuale si svolge, principalmente, ad azioni sceniche di un riferimento diretto, oggettivo, ma per questo non meno sarcasticamente violento e critico, alla storia, in una spietata analisi ideologico-politica, è presente, qui, con due opere a specchio, l'una dell'altra, uno « Schermo » del 1959 e un suo doppio, « Falso », del 1973. Nell'ambiguità dialettica, sospesa, di un gioco mentale, astratto, sottilissimo. CLAUDIO PARMIGGIANI compie, con queste sue « Delocazioni », un'operazione che si decanta in lirica astrattezza, riproponendo, nelle ' assenze ', i ritmi di vite e di storie vanificate eppure presenti.

**Sala n. 18**

L'opera di EMILIO ISGRO', con la sua forza di suggestione evocativa propone un lucido giuoco di ' assenze-presenze ', con una medianicità nell'ap-

posizione del testo, che crea una sorta di lirica, letteraria emotività. Dei « fragmenta labyrinthi » di ARIO (pittura e fotografia), abbiamo già detto a proposito delle ricerche esemplificate nella sala n. 18.

## PIANO TERZO




**Sala n. 20**

In questo particolare ambiente sono raccolte opere che si collocano come premesse di alcune aree della figurazione (RENATO GUTTUSO, CORRADO CAGLI) e documenti di carattere principalmente storico (CARLO CARRA', OTTONE ROSAI, MARIO SIRONI, GIUSEPPE VIVIANI). Va notato che queste presenze si devono a donazioni o ad acquisti che il Comune di Livorno ha raccolto negli anni passati.

**V. F., L.-V. M.**

## ELENCO DEGLI ARTISTI E DELLE OPERE

*(Le opere contrassegnate (○) sono acquisite dal Museo Progressivo d'arte contemporanea Città di Livorno per il settore di esposizione permanente).*

VALERIO ADAMI
*Souvenir*, 1974; olio su tela, cm 73×60. (○)
*L'Università di Lipsia ai tempi di Nietzsche*, 1972; olio su tela, cm 180×241.

VINCENZO AGNETTI
*Progetto per un Amleto politico, Rodesia*, 1973; fotografia, stampa, scrittura, cm 30×120. (○)
*Progetto per un Amleto politico, Malta*, 1973; fotografia, stampa, scrittura, cm 30×120.

GETULIO ALVIANI
*Superficie a testura vibratile*, 1971; alluminio e laminato nero, cm 48×42. (○)
*Superficie a testura vibratile 72014*, s.d.; alluminio e laminato nero, cm 48×48.

RODOLFO ARICO'
*Dal tema con otto variazioni per Paul Hindemith*, 1973; tecnica mista su cartone, cm. 70×100. (○)

ARIO
*Labyrinthi fragmenta*, 1973; acrilico su tela, cm 120×120. (○)
*Labyrinthi fragmenta*, 1973; 3 fotografie su carta, cm 70×50 ciascuna.

EDUARDO ARROYO
*Al Brown*, 1971; olio su tela, cm 100×81,5. (○)
*Eugène Criqui*, 1972; olio su tela, cm 195×130.

MARIO BALLOCCO
*Problemi di unificazione per uguaglianza cromatica*, 1973; acrilico su masonite, cm 35×35. (○)
*Problemi di strutture stellari*, 1973; acrilico su masonite, cm 35×35.

PAOLO BARATELLA
*Morte di Jo*, 1973; acrilico su tela, cm 100×100. (○)
*Vita di Jo*, 1973; acrilico su tela, cm 100×100.

ROBERTO BARNI
*Regolare irregolare*, 1973; tre disegni su carta su masonite, cm 98×98 ciascuna. (○)
*Sei fasi dal compatto al disperso* (azione con 100 lastre di ferro), 1973; 6 disegni su carta su masonite, cm 50×50 ciascuno.

GIANFRANCO BARUCHELLO
*Besides she is she and I'm I and, oh dear, hox puzzling it all is*, 1964; acrilico su tela, cm 130×130. (○).
*Alcuni dati da introdurre nel computer del cuore*, 1974; collage su carta, cm 14×15.

ROBERTO BATTAGLIA
*Attis*, 1971; acrilico su tela, cm 140×260. (○)
*Manes*, 1971; acrilico su tela, cm 60×320.

VINICIO BERTI
*Figurazione astrale*, 1959; olio su tela, cm 160×99. (○)
*Realtà contraria*, 1974; tecnica mista su legno, cm 90×130.

ALBERTO BIASI
*Interferenza ottica*, 1972; legno su poliestere, cm 80×80. (○)
*Dinamica visiva*, 1973; legno su poliestere, cm 123×123.

ALBERTO BURRI
*Ustione*, 1973; tecnica mista su masonite, cm 60×43. (○)

PIER PAOLO CALZOLARI
*Senza titolo*, 1969; disegno a matita su panno bianco + due lampade, cm 200×220 circa. (○)
*Senza titolo*, 1968; scritte su acciaio e motore elettrico refrigerante, cm 170×140×95.

FRANCO CANNILLA
*Struttura*, 1973; tubi a sezione quadrata, di alluminio di cm 50×50 collegati con giunti di acciaio; satinata e anodizzata. (○)
*Struttura n. 170*, 1973; struttura in acciaio inox, cm 50×50×30.

CARMELO CAPPELLO
*Forma luce spazio*, 1972; bronzo pulito, cm 35×35×16, n 6/6. (○)
*Verticalizzazione sferica*, 1974; bronzo pulito, cm 75×13×8, n 1/6.

EZIO BRUNO CARACENI
*Bianco A.B.C.*, 1965; collage con fili, cm. 80×90. (○)
*2 angolari*, 1972; ciascuno con 10 elementi in legno naturale, cm 100×70×80 circa.

COSIMO CARLUCCI
*Spazio luce 8, stratigrafia*, 1973; politene su formica, cm 128×128. (○)
*Stratigrafia n. 9*, 1972/73; politene su formica, cm 128×128.

NINO CASSANI
*Pietra n. 2*, 1962, cm 45×60×30. (○)
*Pietra*, 1974; cm 67×81×16.

ENRICO CASTELLANI
*Superficie bianca*, 1966; tela verniciata, cm 201×201. Milano, coll. privata (scheda provvissoria).
*Superficie bianca*, 1970; tela verniciata, cm 74×93. Livorno, coll. Privata.

ANGELO COLANGELO
*Scultura*, 1972; acciaio inox, cm 251×146×100. (○)
*Scultura*, 1972; acciaio inox, cm 100×250×11.

GIANNI COLOMBO
*Ambiente Liv. (titolo provvisorio), progetto*, 1967/1974; cm. 530×150×260 (h). (○)

PIETRO CONSAGRA
*Scultura*, 1970; bronzo, cm 12,5×28,2×3. (○)

SANDRO DE ALEXANDRIS
*Superficie a ripartizione orizzontale R 1/2 1/4*, 1972; rilievo Schoelumplatt bianco e nero LNOO 99, cm 90×90. (○)
*Rilievo a ripartizione orizzontale con nero ortogonale, R 1/4*, 1972/1973; rilievo Schoelumplatt bianco e nero, cm 90×90.

FERNANDO DE FILIPPI
*Lenin in Gorkij*, 1972; acrilico su tela, cm 100×100. (○)
*Lenin in the interval between Session of the second Congress of the Comunist International 1920*, 1972; acrilico su tela, cm 140×140.

BEPPE DEVALLE
*Beatles G.H.*, 1971 collage fotografico; china, acquerello, II serie, cm 100×62. (○)
*Fotografia*, 1973; cm 31,5×23.

LUCIANO DE VITA
*Le cose che volano*, 1972; 12 acqueforti su fogli di cm 50×60. (○)
*Centauromachia*, 1972; olio su tela, cm 140×140.

PIERO DORAZIO
*s.t.*, 1960; gouache e fusain su carta intelata, cm 70×100. (○)

LUCIANO FABRO
*Ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine; quattro modi di esaminare la facciata del ss. Redentore a Venezia*, 1972/73; quattro disegni a china su carta, cm 230×270, 230×270, 270×230, 270×230. (○)

PIERO FOGLIATI
*Campo autonomo ad eccentrici in sospensione*, 1971; metalli e nylon, tecnica elettromeccanica; cm 45×45×130 (h). (○)
*Fleximofono, complesso meccanico-sonoro*, 1965; acciaio, cm 220×50×50.

LUCIO FONTANA
*Ambiente spaziale*, 1950; *Concetto spaziale*, 1949; *Concetto spaziale*, 1951/52; 3 disegni su carta, cm 29×22; 23×31; 28×22 (fronte e verso). (○)
*Concetto spaziale, Attese. Wilma è quasi felice*, 1965/66; cementite bianca su tela, cm 56×47. Livorno, coll. privata.

PIERO GALLINA
*Matrice visiva*, 1973; lastra metallica e fotografia, cm 103×82. (○)
*Simone, Brunetta, Pietro, Aldo, 4 aprile 1973*; Galleria Civica d'arte moderna, Torino, 1974; fotografia, cm 30×19,5.

MARCO GASTINI
*Lungo 73*, 1973; ducotone e acrilici su plexiglas, cm 42×123×0,3. (○)
*Senza titolo*; tre lastre di perspex, cm 25,5×25,5 ciascuna.

HANS GLATTFELDER
*West n. B.Y.R., 372*, 1973; acrilico su polimero su masonite, cm 90×90. (○)
*B.Y.R., 366*, 1973; acrilico su polimero su masonite, cm 60×70.

GIORGIO GRIFFA
*Tela*, 1973; olio su tela grezza, cm 79,5×99,5. (○)
*Tela*, 1973; olio su tela grezza, cm 99,5×79,5.

FRANCO GRIGNANI
*Isoplastica, 518*, 1973; acrilico su tela, cm 73×73. (○)
*Isoplastica, 519*, 1973; acrilico su tela, cm 73×73.

RICCARDO GUARNERI
*Tre rettangoli e un quadrato*, 1971; acrilico su tela, cm 122×123. (○)
*Tre strisce luce con riquadri*, n. 351, 1971; acrilico su tela, cm 122×123.

EMILIO ISGRO'
*La corsa di Alma*, 1967/1969; acrilico su tela, cm 130×350. (○)
*Eventuali, telex cancellato*, 1974; china su carta, cm 165×20.

GIOVANNI KOROMPAY
*Architettura*, 1965; acrilico su tavola, cm 56,3×71,5. (○)
*Paesaggio mediterraneo*, 1965; olio su tavola, cm 56×70.

AURO LECCI
*Opera*, 1974; tela e pigmenti; cm 120×240×208×90. (○)
*Opera*, 1974; tela e pigmenti, cm 120×30×100.

OSVALDO LICINI
*Composizione su fondo bleu*, 1957; olio su carta, cm 20,5×32,5. (○)

CARLO LORENZETTI
*Piano a terra*, 1970; acciaio inox smaltato, cm 45×66×95. (○)
*Piano a terra*, 1970; acciaio inox smaltato, cm 45×66×95.

PIERO MANZONI
*Acrome*, 1962; ovatta a quadri, cm 30×40. (○)
*Tavole di accertamento*, s.d.; 2 litografie, cm 50×35.

ELIO MARCHEGIANI
*Pitture*, 1972; gomma su telaio, cm 195×95. (○)
*Pitture*, 1972; gomma con vernice su telaio, cm 103×82,5.

ENZO MARI
*Struttura n. 1074*, 1965; alluminio anodizzato naturale e nero, cm 21×42×10. (○)
*Struttura n. 929; (861 B)*, 1967; alluminio anodizzato naturale e nero, cm 34×106,5×12,5.

TITINA MASELLI
*Nello stadio, pannello n. 1*, 1966; acrilico su tela, cm 200×100. (○)
*New York*, 1974; acrilico su tela, cm 250×166.

SANDRO MARTINI
*Bleu e desiderio*, 1973; acrilico su tela, cm 140×140. (○)
*Rosso e desiderio*, 1973; tecnica mista, cm 140×149.

GIAN LUIGI MATTIA
*Composizione*, 1966; olio e smalto su tela, cm 100×80. (○)

FABIO MAURI
*Schermo 50, 1959 (falso)*, 1972; legno, tela, acciaio e tempera, cm. 100×70. (○)
*Schermo 50*, 1959; legno, tela, acciaio e tempera, cm 100×70. Roma, coll. privata.

FAUSTO MELOTTI
*Gli arpioni*, bassorilievo, 1972; inox, cm 90×90. (○)
*Scultura*, s.d.; acciaio inox, cm. 39,5×22×22.

MARIO NANNI
*Risultato provvisorio di un processo (dalla serie « mitico computer »)*, 1974; tecnica mista su tavola, cm 130×180. (○)
*Risultato provvisorio di un processo (dalla serie « mitico computer »)*, 1974; tecnica mista su tavola, cm 180×130.

MAURIZIO NANNUCCI
*Corner*, 1970; tubo di neon rosso, cm 6×32×2,5. (○)
*Red line*, 1970; tubo di neon, cm 6×440×2,5. (○)

GIULIA NAPOLEONE
*Ricerca di luce n. 10*, 1971; sicoglas, cm 52×50×6. (○)

GUALTIERO NATIVI
*Nucleo e caduta*, 1970; acrilico su tela, cm 80×100. (○)
*Incantato*, 1971; acrilico su tela, cm 80×100.

MARIO NIGRO
*X spazio totale*, 1953; olio su tela, cm 120×150. (○)

CLAUDIO OLIVIERI
*Diacrome*, 1972; acrilico su tela, cm 170×120. (○)
*Rosso curvo*, 1972; acrilico su tela, cm 170×130.

GIULIO PAOLINI
*Un quadro*, 1970; tela emulsionata, cm 40×60. Milano, coll. privata (scheda provvisoria).

CLAUDIO PARMIGGIANI
*Delocazione*, 1971; anilina su tela emulsionata, cm 107×85. (○)
*Le stelle su me, la stella sopra di me, ricollocazione*, s.d.; tela su tela, cm 45×35.

PINO PASCALI
*Grande rettile*, 1967; tela su centine di legno, cm 195×73×445. (○)

ACHILLE PERILLI
*Concentrazione impura*, 1970; olio su tela, cm 81×65.
*Il tappeto volante*, 1970; olio su tela, cm 73×92. (○)

ATTILIO PIERELLI
*Echo*, 1970; acciaio inox, altezza cm 196. (○)
*Ex multibus unum*, 1970; 60 pezzi multipli, cm 30×12×5 ciascuno.

ARNALDO POMODORO
*Rotante con sfera interiore*, 1967; bronzo, diametro cm 12. (○)
*The estate of John Kennedy*, 1963/64; bronzo.

CONCETTO POZZATI
*Come colorare una foglia di Fernand*, 1973; tecnica mista su tela, cm 100×120. (○)
*Palette*, 1972; tecnica mista su tela, cm 120×100.

MARIO RADICE
*Cur V, 1972 (B2)*, 1972; acrilico su tela, cm 22,5×17,5.
*C.U.B.R. (L2)*, 1972; acrilico su tela, cm 16×19. (○)

MAURO REGGIANI
*Reticolo 5*, 1971; tempera su cartoncino, cm 61×46. (○)

EMILIO SCANAVINO
*La porta*, 1974; olio su tela, cm 130×150. Roma, coll. privata (scheda provvisoria).
*Gomitolo impagliato*, 1974; olio su tela, cm 150×150. Firenze, coll. privata.

PAOLO SCHEGGI
*Intersuperficie curva modulare bianca*, s.d.: cartone plastificato e perspex, cm 50×50. (○)
*Modulare arancio*, s.d.; cartone plastificato e perspex, cm 102×102.

MARIO SCHIFANO
*Personaggi T.V.*, 1970; colori su riporto fotografico su tela, cm 70×96. (○)
*Spazio*, 1966; smalti su tela, cm 200×200. Milano, coll. privata.

ATANASIO SOLDATI
*Disegno*, 1934; china su carta bianca, cm 49,5×59,5. (○)

GIANGIACOMO SPADARI
*Corazzata Potemkin*, 1972; olio e acrilico su tela, cm 190×160. (○)
*Die Rote Fahne*, 1973/74; olio e acrilico su tela, cm 190×160. Milano, coll. privata.

GIUSEPPE STRAZZA
*Ricerche per diagonale*, 1972; olio su tela, cm 100×130. (○)
*Ricercare in azzurro*, II, 1972; olio su tela, cm 176×181.

MARIO SURBONE
*Inciso B 35*, 1971; tempera su cartone, cm 140×100. (○)
*Inciso R 12*, 1971/72; tempera su cartone, cm 140×100.

EMILIO TADINI
*Paesaggio di Malevic*, 1971; acrilico su tela, cm 100×81. (○)
*Archeologia*, 1973; acrilico su tela, cm 100×81.

TANCREDI
*Hiroshima n. 2*, 1962; olio su tela, cm 162×130. (○)

MINO TRAFELI
*Impossibilità pittorica*, 1974; ferro, tela, legno, smalto, cm 350×350×240. (○)

GIUSEPPE UNCINI
*Cloaca Massima*, 1970; mattone e cemento, cm 350×350×110. (○)

FRANCO VACCARI
*700 km di esposizione, Modena-Graz*, 1972; collage di fotografie a colori, cm 70×70. (○)
*Immagine captata*, 1968; fotografia su perspex, cm 100×100.

VALENTINO VAGO
*E 183*, 1973; tecnica mista su tavola, cm 180×130. (○)
*E 177*, 1973; tecnica mista su tavola; cm 190×130.

EMILIO VEDOVA
*Dai corsi sperimentali di Vedova alla International Sommer Akademie di Salzburg, (Pittura, Tecniche, esperimenti)*, 1965/69; quattro incisioni su metallo, (nero su zinco), 3 di cm 70×100; 1 di cm 70×96. (○)
*Berlino 1933*, 1963; plastico, tecnica mista, cm 190×165×30.

CLAUDIO VERNA
*A. 64*, 1971; acrilico su tela, cm 100×100. (○)
*A 74*, 1971; acrilico su tela, cm 100×100.

LUIGI VERONESI
*Composizione F.I.*, 1971; encausto su masonite, cm 81×60,5. (○)

GIANCARLO ZAPPETTINI
*35 punti luce*, 1973; acrilicio su tela, cm 195×130. (○)
*13 punti luce orizzontali*, 1973; acrilico su tela, cm 130×195.

**Majakovskij e il suo tempo.**

CASA DELLA CULTURA, via Grande. 20 dicembre 1974 / 6 gennaio 1975.

La mostra che Vladimir Majakovskij nel 1930, due mesi prima di morire, organizzò nelle sale del Club degli Scrittori di Mosca, per riassumere e documentare venti anni del suo lavoro di poeta rivoluzionario, costituisce la base della prima sezione di questa esposizione.
L'itinerario muove dalle prime esperienze cubo-futuristiche che Majakovskij sedicenne affronta intorno al 1911; prosegue con infinite attività svolte dal poeta-pittore-attore-scenografo-giornalista-propagandista negli anni della rivoluzione sovietica e della costruzione del Socialismo; si chiude con i drammi satirici contro la mentalità piccolo borghese dura a morire e contro il pericolo sempre rinascente della burocrazia.
Sono esposti in mostra unicamente pezzi originali: bozzetti per manifesti, giornali murali, disegni, autografi, fotografie, libri, stampati di ogni genere.
La seconda sezione della mostra, strettamente collegata alla prima, è dedicata all'opera di Costantin Stanislavskij, massimo teorico dell'arte e della tecnica dell'attore, e del suo allievo Vsevolod Mejerchol'd.
Come nota Alessandro D'Amico nella presentazione di questa mostra, tra Stanislavskij e Mejerchol'd si ripete, con la coscienza critica propria del nostro secolo, l'eterno dilemma sul teatro e sulla recitazione: verità o convenzione? Interiorità psicologica o mimica del corpo? Fedeltà al testo poetico o libertà dello spettacolo?
La splendida serie di modellini di scene presentata nella mostra permette anche al profano di afferrare la carica innovatrice degli spettacoli mejercholdiani.
Trascorrendo da un plastico all'altro si constata che ad ogni spettacolo di Mejerchol'd corrispondeva una nuova indicazione stilistica, una nuova via aperta alle infinite possibilità del linguaggio scenico.
Se lo spettacolo teatrale, conclude D'Amico, durante la rivoluzione sovietica e il decennio successivo, fu al primo posto fra le manifestazioni artistiche, lo si deve soprattutto al binomio Majakovskij-Mejerchol'd che seppe collegare una rivoluzione artistica con una rivoluzione della società.

**Narrative Art**

VILLA FABBRICOTTI, via della Libertà. 19 dicembre 1974 / 5 febbraio 1975.

Dopo l'esposizione al Palais des Beaux Arts di Bruxelles (ottobre 1974) questa esposizione costituisce una delle prime presentazioni in Europa della Narrative Art che vede affiancati artisti americani e europei, nel recupero del mondo di una memoria soggettiva, nella ricerca di un linguaggio a più livelli, dove scritte, segni, stabiliscono un nuovo, complesso, medium espressivo. Caratteristica di questi artisti è la capacità di proporre al pubblico un'opera che vive di un suo singolare contatto con la realtà, con una lingua all'apparenza ' ovvia ', e, per così dire, ' bassa ', che rifiuta ogni enfasi e astrattezza. Considerata una delle ' uscite ' più vive dall'area concettuale che ha caratterizzato i primi anni Settanta, le opere di Askevold. Badura, Baldessari, Bay, Beckley, Boltanski, Cumming, Gerz, Hutchinson, Le Gac, Vaccari, Wegman, Welch, vengono qui sottoposte a una serie di ipotesi critiche. Barilli, Bonito-Oliva, Fagone, Masini, Menna, da diversi angoli metodologici e critici propongono qui una tempestiva lettura delle nuove ricerche.

## Cinema d'artista

VILLA MARIA (via Redi, 22) e sedi da precisare. 19 dicembre 1974 / 9 marzo 1975.

Questa sezione prevede la proiezione di 20 film di artisti italiani e stranieri (Adami, Arakawa, Baratto, Baruchello, Berardinone, Becattini, Christo, Graham, Granchi, La Pietra, Moretti, Nespolo, Patella, Poma), alcuni dei quali, inediti, qui per la prima volta presentati al pubblico (di Becattini, Granchi, La Pietra, Moretti).
Il cinema d'artista non esplora il tempo narrativo o lo ' spettacolo ' cinematografico, ma studia i meccanismi di condensazione dell'immagine, i suoi spostamenti e accrescimenti. Esso si pone essenzialmente come ricerca sperimentale, analizzando nel cinema nuove, possibili relazioni strutturali.
In molti casi si tratta, oltre che di verifiche, di una espansione che l'artista cerca del proprio campo visuale e immaginativo.
Lo spettatore, una volta che sia penetrato in questa dialettica, potrà scoprire un uso sorprendentemente attivo del mezzo cinematografico.

## Film didattici sull'arte

Contemporaneamente alle varie manifestazioni di questa Biennale, saranno proiettati in varie sedi film didattici sull'arte, tra i quali: « L'assassino, speranza delle donne » (pellicola 35 mm, colore, durata 105', anno 1972) scritto e diretto da Giuseppe Gatt, prodotto da Gabriella Bairo per il C.I.F.A.S.; « Il Futurismo » (pellicola 35 mm, colore, durata 72', anno 1974) e « Antonio Sant'Elia » (35 mm, colore, durata 10', anno 1974), diretti da Vittorio Armentano, con la consulenza di Guido Ballo e Luciano De Maria, facenti parte dell'Enciclopedia dell'Arte Italiana dell'Istituto Luce.

## Progetto/Struttura, metodologia del design

FORTEZZA NUOVA, sala dei convegni. 1° febbraio / 9 marzo 1975.

Sei tra i più noti designers e grafici italiani (Bellini, Confalonieri, Coppola, Grignani, Munari, Tovaglia) si propongono di presentare didatticamente il processo metodologico sul quale si imposta il loro lavoro. Il design viene assunto qui nel suo significato di progettualità creativa, libera dalle imposizioni condizionanti della produzione, della quale, invece, si pone come guida e come strumento di qualificazione.
I sei operatori, alcuni dei quali notissimi anche nell'ambito delle arti figurative (Grignani, Munari), sotto la sigla di « Exhibition-Design » conducono una ricerca individuale, confortata, però, dall'affinità ideologica e di impostazione di metodo comune.
La loro attività, che abbraccia ogni campo di realizzazione progettuale sul piano del design, (dal manifesto al marchio, alla grafica editoriale, al mobile, agli oggetti d'uso e di abbigliamento) sarà presentata nei suoi aspetti più vari, sempre partendo, peraltro, per le sue intenzioni didattiche, dall'elaborazione del progetto fino all'opera realizzata.
Le copie xerografiche dei singoli progetti nella loro elaborazione progressiva, saranno distribuite gratuitamente agli studenti che ne faranno richiesta.

(P.S. Nell'elenco degli artisti presenti nel Museo di Villa Maria, manca l'indicazione delle opere di Ugo Nespolo: « Senza titolo », 1972, lamiera smaltata, cm 89×79 (O) e « Il cielo è tondo », 1971/72).

Questo fascicolo introduttivo, distribuito gratuitamente ai visitatori della prima Biennale del Museo Progressivo d'arte contemporanea Città di Livorno contiene le indicazioni essenziali relative al piano di realizzazione dell'iniziativa e alle caratteristiche delle singole manifestazioni; precisa anche la collocazione delle opere esposte nella sede del museo con un catalogo descrittivo di tutte le opere e le relative indicazioni in pianta. Per l'illustrazione particolareggiata delle varie manifestazioni si rimanda alle singole pubblicazioni monografiche che, a cura del Museo Progressivo, vengono pubblicate sotto la sigla « IN PROGRESS, Informazioni e materiali del Museo Progressivo d'arte contemporanea Città di Livorno »:

IN PROGRESS 1 - Immagini e visualità / Modelli e progetti per un museo progressivo / Prima Biennale.
(Villa Maria, 19 dicembre 1974 / 9 marzo 1975).
A cura di Vittorio Fagone e Lara-Vinca Masini.
Documenta la partecipazione di tutti gli artisti invitati alla prima Biennale con la ristampa di questo quaderno introduttivo di 20 pagine e 84 schede separate che riproducono tutte le opere acquisite dal museo *; ciascuna scheda sarà completata da un testo critico di lettura **.
Successivamente, con un altro fascicolo di schede, la documentazione sarà accresciuta dalle note bio-bibliografiche di ogni artista ****.

IN PROGRESS 2 - I Premi Modigliani, 1955-1967 / Acquisti e donazioni per il Comune di Livorno.
A cura di Vera Durbé.
Una storia dettagliata dei Premi Modigliani e delle donazioni e degli acquisti raccolti dal Comune di Livorno.
Quaderno di 28 pagine con 49 illustrazioni in bianco e nero *.

IN PROGRESS 3 - Majakovskij e il suo tempo / Venti anni di lavoro di Majakovskij.
(Casa della Cultura, 20 dicembre 1974 / 6 gennaio 1975).
Testi di Alessandro D'Amico e Natalia Ladimirovna Sakhalova.
Catalogo ragionato della mostra di 800 opere, documenti e testi di Majakovskij, Stanislavskij, Mejerchol'd e altri artisti dell'avanguardia russa.
Quaderno di 64 pagine con 10 riproduzioni a colori e 25 in bianco e nero *.

IN PROGRESS 4 - Cinema d'artista.
(Auditorium di Villa Maria e sedi decentrate, 19 dicembre1974 / 9 marzo 1975).
Film editi e inediti di artisti italiani (Adami, Baratto, Baruchello, Berardinone, Becattini, Granchi, La Pietra, Moretti, Nespolo, Patella, Poma).
Film di Arakawa, Christo, Graham. Schede filmografiche relative ai venti film in programma e indicazioni di lettura fornite dagli stessi autori.
Quaderno di 12 pagine *.

IN PROGRESS 5 - Narrative Art.
(Villa Fabbricotti, 19 dicembre 1974 / 5 febbraio 1975).
Testi di Renato Barilli, Achille Bonito-Oliva, Vittorio Fagone, Lara-Vinca Masini, Filiberto Menna.
Catalogo delle opere dei 13 artisti: Askevold, Badura, Baldessari, Beckley, Boltanski, Cumming, Gerz, Hutchinson, Le Gac, Wegman, Welch.
Quaderno di 32 pagine con 13 tavole di documentazione fotografica *.

IN PROGRESS 6 - Progetto/Struttura, Metodologia del Design.
(Fortezza Nuova, Sala dei Convegni, 1° febbraio / 9 marzo 1975).
A cura di Vittorio Fagone e Lara-Vinca Masini.
La documentazione completa della mostra didattica di oggetti, modelli e progetti di design creativo del gruppo Exhibition Design (Bellini, Confalonieri, Coppola, Grignani, Munari, Tovaglia).
Quaderno di 64 pagine ***.

IN PROGRESS 7 - Atti e documentazione degli incontri e dei dibattiti tra artisti, critici e pubblico che il museo si propone di raccogliere ****.

** Già pubblicato.*   *** In corso di stampa.*   **** In preparazione.*   ***** In programma.*

GRAFICA TOSCANA - FIRENZE